

Sculpter les mots, le langage, les mettre en espace Sculpt Words and Language, Place Words in Space

Serge Fisette

Number 78, Winter 2006–2007

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/8832ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Fisette, S. (2006). Sculpter les mots, le langage, les mettre en espace / Sculpt Words and Language, Place Words in Space. *Espace Sculpture*, (78), 10–23.



SCULPTER les mots, le langage, les mettre en espace

Sculpt Words and LANGUAGE, Place Words in Space

Serge FISETTE

La vérité est que l'art doit être l'écriture de la vie.

—MANET

Ce qui m'intéresse quand je fais une pièce, c'est de trouver un matériau et de travailler avec lui. Mon travail est vraiment matérialiste, comme celui de la sculpture historique. C'est la raison pour laquelle je suis un artiste d'atelier. Ensuite, je fais une traduction du matériau dans la langue. L'objet me fascine, j'aime l'idée de le prendre, l'idée de faire l'art. Mais le matériau seul, sans la langue, perd son sens. Tout travail d'un artiste a un titre. Le titre c'est mon travail.

—Lawrence WEINER¹

On connaît les papiers collés—dont les mots des coupures de journaux—que Braque et Picasso intègrent à leurs tableaux et ce, au tout début du siècle dernier. On se rappelle aussi la pratique du « poème-objet » développée par André Breton quelques années plus tard, où se mêlent signes visuels et linguistiques—formant une sorte de rébus—dans une composition juxtaposant du texte et des objets, et dont l'intérêt, selon lui, était de produire une sensation « d'une nature exceptionnellement inquiétante et complexe² ». Un poème-objet de 1934, par exemple, est constitué d'un canif ficelé sur un carton auquel est associé ce court poème :

*Le torrent automobile de sucre candi
Prend en écharpe un long frisson végétal
Étrillant des débris de style corinthien*

Dans le domaine proprement sculptural, lorsqu'on associe la sculpture et les mots, on pense d'abord aux diverses inscriptions qui « ornent » les œuvres et se trouvent nécessairement à leur périphérie, qu'il s'agisse de la base d'une statue, d'un sarcophage ou d'une stèle funéraire, qu'il s'agisse encore du linteau d'un temple ou du fronton d'un arc de triomphe. Les mots servent alors de signature, d'identification, de dédicace ou de maxime³. Ce n'est qu'à partir de la seconde moitié du XX^e siècle que des sculpteurs introduisent des mots dans les œuvres elles-mêmes, instaurant dès lors de nouvelles relations possibles entre deux médiums au départ distincts, deux types de « langages », celui des arts dits *plastiques* et celui de l'écriture. C'est ainsi qu'au début des années 1960, les Nouveaux Réalistes vont délaisser les concepts de nature et de représentation et opter pour une véritable « réappropriation » du réel, ce qui amènera des artistes comme César ou Daniel Spoerri à intégrer des écritures dans leurs assemblages ; c'est ainsi également que des adeptes de l'Art conceptuel vont affirmer la primauté de l'idée sur la réalisation de sorte qu'à l'objet lui-même viendront se greffer une kyrielle de « produits dérivés » tels des photos, fiches, schémas, diagrammes ou plans—comme dans *One and Three Chairs* (1965), de Joseph Kosuth, où une chaise en bois est « accompagnée » d'une photographie de cette même chaise et d'une définition du mot *chaise* fixée au mur : « Il s'agit dans les trois cas, précise Vanessa Morisset, d'un degré distinct de la réalité de l'objet. Tous trois désignent, par leur association, une quatrième chaise, idéale et invisible, dont le concept se trouve ainsi suggéré, bien plus que défini. Là où défaille l'objet, intervient l'image, et là où

The truth is that art ought to be the writing of life.

—MANET

When I make a piece, what interests me is to find a material and work with it. My work is really materialistic, like historical sculpture. This is the reason why I am a studio artist. I translate material into language. The object fascinates me: I like the idea of taking it and making it into art. Material alone, without language, loses its meaning. Every work by an artist has a title. The title is my work.

—Lawrence WEINER¹

We know about the collages—words cut out of newspapers—that Braque and Picasso integrated into their paintings at the beginning of the last century. We also recall the “poem object” that André Breton developed a few years later in which visual and linguistic signs were mixed together—forming a kind of puzzle—in a composition that juxtaposed objects with text: according to him, the intention was to produce a sensation “whose nature was exceptionally disturbing and complex.”² A poem object from 1934, for example, is made up of a penknife tied to a piece of cardboard on which this short poem is written:

*Le torrent automobile de sucre candi
Prend en écharpe un long frisson végétal
Étrillant des débris de style corinthien*

In the strictly sculptural domain, when one associates words with sculpture, one first thinks of the various inscriptions that “adorn” works and are found through necessity on the perimeter, on the base of a statue, sarcophagus or funeral stele, or even on the lintel of a temple or the pediment of a triumphal arch. The words then are the signature, identification, dedication or maxim.³ Only since the second half of the twentieth century have sculptors introduced words into the work itself, creating new relations between two distinct mediums, two types of “language,” the plastic arts and writing. Thus, at the beginning of the 1960s, the Nouveaux Réalistes gave up working with concepts of nature and representation and opted for a genuine “re-appropriation” of the real, which prompted artists such as César or Daniel Spoerri to integrate writing into their assemblages. This is also the way that conceptual artists affirmed the primacy of the idea over the

Joseph KOSUTH, *One and Three Chairs*, 1965. Installation; chaise en bois et deux photographies/Wooden chair and two photographs. 200 x 271 x 44 cm. © Adagp, Paris 2005.



celle-ci à son tour défaille, apparaît le langage, lui-même insuffisant mais déjà relayé par l'objet⁴. »

Nous avons retenu ici quelques plasticiens qui accordent aux mots une place spéciale dans leurs œuvres, et nous verrons comment ils confèrent des significations différentes à cette *importation* de l'écriture dans leur travail – notre objectif, à l'intérieur de ce dossier, étant de dresser une sorte de cartographie, de répertoire d'artistes pour qui l'écrit, sous diverses formes, est partie prenante de leur démarche en sculpture. Sans prétendre à quelque exhaustivité, notre recherche se veut davantage une première brèche entrouverte permettant à qui le souhaite de pousser plus avant cette étude – au demeurant fort passionnante! – sur la dynamique sculpture/écriture.

BETTY GOODWIN

D'abord connue comme peintre à la fin des années quarante, Betty Goodwin expérimente par la suite de multiples médiums tels le dessin, la gravure et l'installation. En 1988-1989, elle réalise une série de sculptures murales faites de plaques d'acier où sont agglutinées des formes magnétiques de ferrite et de métal. Intitulées *The Steel Notes*, elles comprennent souvent un mot, une citation ou une expression qui disent l'incommunicabilité : *It is Forbidden to Print; Former Human Beings; One Little Gate...*

Dans *The Art of Betty Goodwin*, Matthew Teitelbaum, directeur de l'Art Gallery of Toronto, note que « l'art de Betty Goodwin nous rappelle en permanence que l'art est pratiqué comme un hommage et enraciné dans l'interdépendance avec les autres, qu'il est fait pour nous unir dans les réflexions sur notre expérience, qu'il est fait pour nous ouvrir et, finalement, pour étendre l'espace de la mémoire⁵ ». Cette notion d'échange, de partage avec autrui se retrouve dans *Triptyque*, l'installation intégrée dans le passage Hydro-Québec du Musée des beaux-arts de Montréal. Outre des éléments sculpturaux – une oreille gigantesque en bronze et des « porte-voix » stylisés –, l'œuvre comprend deux citations où « la difficulté de la communication avec les autres êtres humains est évoquée par le vers de la poétesse américaine Carolyn Forché : *Combien de temps faut-il pour qu'une voix atteigne l'autre ?* Par ailleurs, la déclaration d'Élie Wiesel, un survivant de l'Holocauste, auteur et lauréat du prix Nobel, *Chaque question possède une force que la réponse ne contient plus*, indique le caractère fluctuant, provisoire des réponses possibles qui contraste avec la permanence des questions que nous nous posons sur la condition humaine⁶. » Les mots, dans *Triptyque*, ont été imaginés et rédigés par d'autres. Goodwin se les approprie avec l'objectif certainement de renforcer l'impact de son installation, mais aussi pour l'agrandir en faisant référence à des auteurs « extérieurs » dont la pensée rejoint la sienne comme un écho sans fin perpétué.

WIM DELVOYE

L'artiste belge Wim Delvoye produit un corpus d'œuvres très éclatées et éclectiques qui misent sur plusieurs registres, allant de l'humour – souvent corrosif – à la dénonciation, proches du dérisoire et de l'iconoclasme, mêlant culture populaire et Grand Art, juxtaposant le trivial et le politique ou le religieux, faisant du kitsch une *stratégie postmoderne*, « le kitsch, le populaire et le folklore [représentant pour lui] tout ce que le modernisme a ignoré⁷ ». *Cloaca* (ou *machine caca*), par exemple, reproduit l'appareil digestif humain en ingurgitant de la nourriture qui passe de cuve en cuve et se transforme au fur et à mesure pour finir en excréments (www.cloaca.be). À l'instar d'un Marcel Duchamp avec ses ready-made ou des artistes du Pop Art, Delvoye introduit dans le monde de l'art des images et des objets inhabituels et inattendus, qui vont de nichoirs d'oiseaux décorés avec des accessoires sado-masochistes, à des bétonneuses ouvragées à la manière du mobilier ecclésiastique rappelant le style baroque flamand, du jambon et des rondelles de saucisson sur le sol imitant des motifs de marbre, des

making so that the object itself becomes part of a long string of “derivative products” such as photographs, index cards, sketches, diagrams or plans. This is the case for Joseph Kosuth's *One and Three Chairs*, 1965, in which a wooden chair is “accompanied” by a photograph of the same chair and a definition of the word “chair” is attached to the wall. As Vanessa Morisset states “Each of the three instances concerns a different degree of the object's reality. Through their association, all three indicate a fourth ideal, an invisible chair in which the concept is suggested much more than defined. Where the object falters the image intervenes, and when the latter in turn falters, language appears, insufficient in itself but already relayed by the object.”⁴

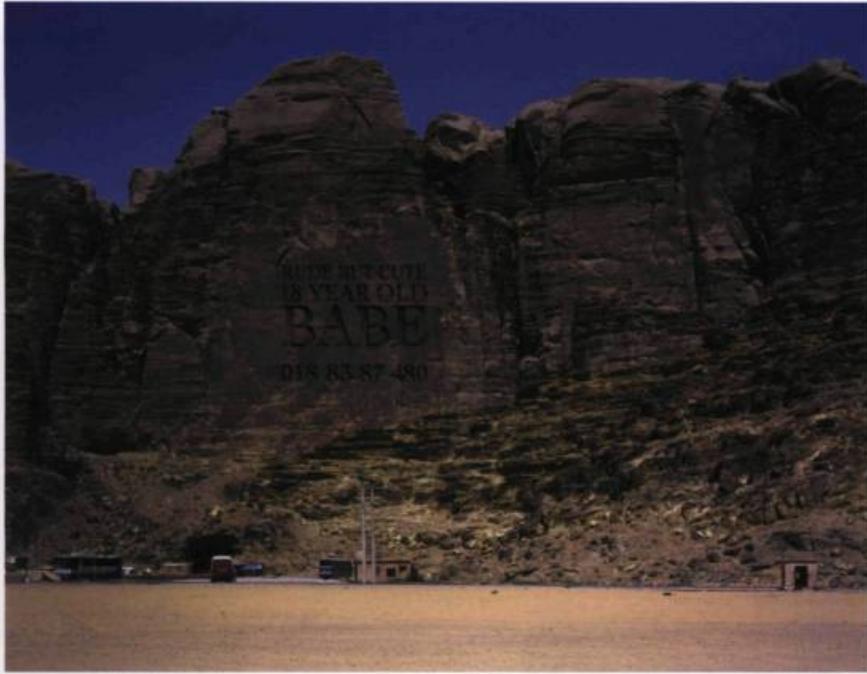
Here, through the work of a few artists who give words a special place, we will see how they endow various meanings to the *importation* of writing into their work. Our objective is to draw up a kind of cartography, a list of artists for whom writing, in its diverse forms, is a part of their sculpture practice. Our research does not claim to be exhaustive; it is more of a first step for anyone wishing to go further with this study – quite fascinating incidentally – on the dynamics of sculpture and writing.



BETTY GOODWIN

Initially known as a painter at the end of the 1940s, Betty Goodwin subsequently experimented with various mediums such as drawing, printmaking and installation. In 1988-9, she produced a series of mural

Betty GOODWIN, *Triptyque*, 1990-1991. Bronze, aluminium, acier inoxydable, néon. Cette œuvre a été réalisée dans le cadre de la politique d'intégration des arts à l'architecture du gouvernement du Québec, en collaboration avec l'architecte Peter Lanken. Photo : Brian Merrett, MBAM/*Triptych*, 1990-1991. Bronze, aluminium, stainless steel, neon. This work was created in accordance with the Government of Quebec's policy on the integration of art and architecture, in collaboration with architect Peter Lanken. Photo : Brian Merrett, MMFA.



pelles de chantier peintes avec des armoiries, des carreaux de céramique – symboles de la propreté – décorés avec des motifs d'étrons, ou des cochons (vivants!) tatoués. « Ces objets, souligne Jean-Michel Ribettes, y compris le plus vulgaire, le plus éculé, le moins chic, fonctionnent à la façon d'un mot d'esprit. Ils ont en commun d'en appeler chacun à la grande tradition artisanale pour décliner, en fin de compte, une histoire du goût directement liée aux pratiques avilées de la banlieue moderne. Cet art choisit de se concilier le goût des classes moyennes pour le kitsch et un humour populaire. Il s'oppose à tous les tabous avant-gardistes, systématiquement ennemis de la belle facture, du travail à la main et de toute connivence esthétique avec les goûts de la petite-bourgeoisie⁸. »

C'est dans ce même esprit ludique et déstabilisant que Delvoye a recours aux mots dans certaines de ses pièces, notamment ses interventions sur des parois rocheuses. Usant du contre-emploi, il parodie le gigantisme du Land Art en inscrivant sur des murailles géantes des phrases banales, voire insipides comme « les lasagnes sont au frigo », « maman, les clés sont là où tu sais », « Susan, je suis sorti manger une pizza, de retour dans cinq minutes » (traduction de l'auteur).

On a qualifié Delvoye de « technicien de l'extravagance » (Philippe Dagen). Dans un entretien paru dans *Le Monde*, il affirme : « Je [fais] des scies circulaires, des buts de foot, des armoires, des objets un peu prolos. Tout le monde connaît un but de football ou une bonbonne de gaz. Ce sont des objets qui ont une "crédibilité de la rue". Ce n'est pas comme l'œuvre d'art : elle ne vaut rien dans la rue. En revanche, la cocaïne, ça vaut beaucoup. Et moi, je veux que l'art soit comme la cocaïne. S'il vaut beaucoup dans les musées, il doit aussi valoir beaucoup dans la rue. Je cherche à faire en sorte qu'il ait un "currency", une cotation. C'est un terme économique. Je le fais exprès, un peu⁹. »

TRACEY EMIN

C'est une même dimension provocante et dénonciatrice qui anime Tracey Emin – née à Londres en 1963. Reprenant des épisodes tragiques de son histoire personnelle, elle élabore une production qui devient une sorte d'exutoire lui permettant d'exprimer sa colère et son ressentiment : « Je ne peux vraiment pas continuer de vivre, confie-t-elle, avec toutes ces choses que j'ai en moi¹⁰. » Dès lors, des mots, des noms de personnes et des phrases se trouvent cousus sur des fauteuils (*There's a Lot of Money in Chairs*, 1994), écrits sur des dessins (*I Use to Have a Good Imagination*, 1997), parties prenantes d'une installation (*Exorcism of the Last Painting I Ever Made*, 1997-1998), ou fixés au mur dans des tubes néon (*Fantastic to Feel Beautiful Again*, 1997 et *You Forgot to Kiss My Soul*, 2001). Des

sculptures made up of steel plates on which magnetic forms of ferrite and metal were stuck together. Called *Steel Notes*, they often had a word, a quotation or an expression that spoke about incommunicability: *It Is Forbidden to Print; Former Human Beings; One Little Gate...*

In *The Art of Betty Goodwin*, Matthew Teitelbaum, Director of the Art Gallery of Toronto, notes that "Betty Goodwin's art reminds us of this always: that art is made as homage and rooted in connectedness to others, that it is made to unite us in reflections on our experience, that it is made to open up and, finally, to extend the space of memory."⁵

This notion of exchange, of sharing with the other is found in *Triptych* installed in the Hydro-Québec passageway at the Montreal Museum of Fine Arts. As well as the sculptural elements—a gigantic bronze ear and stylized megaphones—the work includes two quotations: "The inaccessibility of communicating with other human beings is suggested in the line by American poet Carolyn Forché: 'Do you know how long it takes for any one voice to reach another?' And Holocaust survivor, author and Nobel Peace Prize Laureate Elie Wiesel's statement, 'Every question possesses a power that does not lie in the answer,' points to the shifting, temporary nature of possible answers, as

opposed to the permanence of the questions we may ask about the human condition."⁶ The words in *Triptych* were conceived and written by others. Goodwin appropriates them with the objective of reinforcing the impact of her installation certainly, but also of broadening it by making reference to "external" authors whose thoughts echo hers endlessly.

WIM DELVOYE

The Belgium artist Wim Delvoye has produced a body of very fragmented and eclectic works that act on several levels, ranging from—often caustic—humour to denunciation, almost laughable and iconoclastic, mixing popular culture and high art, juxtaposing the trivial and the political or religious, making a postmodern strategy from kitsch, "kitsch, folklore and the popular, [representing for him] all that modernism has ignored."⁷ *Cloaca* (or *caca machine*), for example, reproduces the human digestive system, ingesting food that passes from vat to vat and changes as it goes along, ending up as excrement (www.cloaca.be). Following the example of Marcel Duchamp and his readymades or pop artists, Delvoye introduces unforeseen and unusual objects and images to the art world. They include a bird's breeding-cage decorated with sadomasochistic accessories, cement mixers in the form of Flemish Baroque ecclesiastic furniture, slices of sausage and ham on the ground that simulate marble, building shovels painted with coats of arms, ceramic tiles—a symbol of cleanliness—decorated with a motif of turds and tattooed (live!) pigs. Jean-Michel Ribettes says, "Delvoye's objects can be read as *bons mots*, and what even the most ordinary, hackneyed and vulgar have in common is that they are all the products of considerable craftsmanship, resulting in a highly developed form of popular art. While reverting to the craft tradition in order to defy any particular development of taste, Delvoye's art attempts to reconcile the middle-class penchant for kitsch through popular humour. His works break the taboos of the avant-garde, who systematically renounce beauty in execution, every form of craftsmanship and every aesthetic concession to bourgeois taste."⁸

In this same playful and disturbing spirit, Delvoye uses words in some of his pieces, notably in his interventions on rock faces. Going against type, he parodies the gigantic proportions of land art by inscribing ordinary, even insipid phrases on giant-sized walls such as "Mum, keys are you know where" and "Susan, out for a pizza. Back in five minutes, George."

Philippe Dagen has described Delvoye as a "technician of extravagance." In an interview in *Le Monde*, Delvoye maintains that he makes "circular saws, football goals, cupboards, common objects. Everyone

← Wim DELVOYE, *Rude but cute*, 2000. Cibachrome marouflé sur aluminium/Cibachrome print on aluminium. 6 exemplaires/copies 100 x 125 cm. Photo : copyright Galerie Guy Bartschi, Genève. Avec l'aimable autorisation /Courtesy Studio Wim Delvoye.

œuvres comme autant de mises à nu et de mises en scène de sa propre vie exprimées sans détour, de façon brutale, souvent choquante où l'écriture devient un catalyseur :

« Je voudrais, écrit Melanie McGrath, m'attarder sur la création de Tracey Emin sur le plan de l'écriture. Pourquoi cet aspect de son travail reste-t-il si méconnu ? Peut-être parce que l'écriture et les arts visuels sont souvent tenus à distance, comme deux parallèles condamnés à emprunter la même direction sans jamais se rencontrer. La plupart du temps, l'écriture dans les arts visuels se limite à la typographie ; de même, la présence du visuel dans l'écriture nous apparaît comme de la simple illustration. Emin fait se rejoindre les parallèles, elle nous oblige à percevoir les mots comme de l'art visuel et ce dernier comme une sorte d'écriture. Tracey Emin, à n'en pas douter, aime les mots ; elle va jusqu'à protéger et materner l'alphabet. Lorsque, pour rédiger ce texte, je lui ai rendu visite à son atelier, elle était occupée à rassembler toutes les lettres qu'elle avait découpées dans des tissus au fil des années et qui n'avaient pas encore été utilisées, et les cousait sur une couverture afin de ne pas les perdre. Les lettres étaient posées par ordre alphabétique ; elle avait confectionné un G et un Q qui manquaient et les avait ajoutés aux autres lettres. En observant l'ouvrage, j'ai ressenti que j'en avais appris beaucoup sur la façon réfléchie et méthodique de Emin d'élaborer ses œuvres à partir du gigantesque fouillis de sa vie. Dès lors ce sont les mots, les lettres et l'écriture qui instaurent de l'ordre chez elle ».

RENÉE GREEN

Née à Cleveland en 1959, Renée Green introduit aussi des éléments personnels dans ses œuvres. Par contre, il s'agit moins d'un geste libérateur et intime que d'une « interrogation critique de "l'autre", de sa fonction comme miroir [...] où le processus du langage, la dénomination comme mode d'appropriation et de jugement, jouent un rôle prépondérant ».

En modifiant le contexte de présentation d'un phénomène, Green démontre l'importance de la perspective et des contextes social et historique d'une époque donnée. Ses installations sont construites de plusieurs matériaux juxtaposés (objets, photos, vidéos, citations, etc.) qui composent avec leur lieu d'accueil. En 2001, dans le cadre de l'exposition collective *Love Supreme*, à La Criée centre d'art contemporain (Rennes), elle présente *Personal Props*, une frise de lettres adhésives fixées sur les murs de l'aire centrale du centre d'exposition, retraçant les grands courants et les noms qui ont marqué l'histoire de la musique afro-américaine. Elle aménage aussi la salle de consultation où l'on pouvait lire des documents sur la culture afro-américaine ou écouter de la musique noire.

« L'ensemble de son œuvre, précise la commissaire Elvan Zabunyan, est ainsi composé de moments-fragments issus de ses lectures, de ses entretiens, de ses conversations, de ses conférences, de ses écrits, de ses photographies, de ses films et de ses voyages. Ces derniers sont au cœur de son investigation artistique qui se fonde sur son déplacement réel entre des territoires culturels et des localisations géographiques. [...] Sa conception de l'histoire est "celle d'une activité reflétant des vies vécues qui ont un rapport avec quelque chose de très présent et non de très lointain". [...] Dès lors, en concevant tout son travail dans une relation étroite à la notion d'*in situ* (spécificité d'un lieu géographique, historique ou architectural) et d'archives (documents écrits, visuels, sonores), Renée Green articule les différents paramètres de l'exposition en tentant d'ordonner les fragments d'une "archive de soi" ».

Axée sur une approche anthropologique, la démarche de Green implique au départ un important travail de recherche sur un sujet donné, et l'information ainsi glanée sera souvent transmise au spectateur sous forme de textes. Consciente de sa condition de femme afro-américaine, elle oriente ses préoccupations sur des problèmes sociaux, comme l'intégration des minorités ou la cause des femmes, et ne cesse d'interroger les notions d'identité sur les plans culturel, politique ou ethnique avec l'objectif de déconstruire toutes formes d'idéologies et de jugements stéréotypés.

recognizes a football goal or a gas tank. These are objects that have a 'street credibility.' They are not like a work of art that has no street value. On the other hand, cocaine is worth a lot. I would like art to be like cocaine. If it is worth a lot to museums, it should also have a lot of value in the streets. I am trying to give it a kind of currency, a quotation. This is an economic term. I do this intentionally, sort of." ⁹

TRACEY EMIN

A similar provocative and denunciatory dimension motivates Tracey Emin who was born in London in 1963. Using tragic episodes from her personal life as material, she develops a production that becomes a kind of outlet, allowing her to express her anger and resentment: "I really cannot carry on living," says Emin, "with all that stuff stuck inside of me." ¹⁰

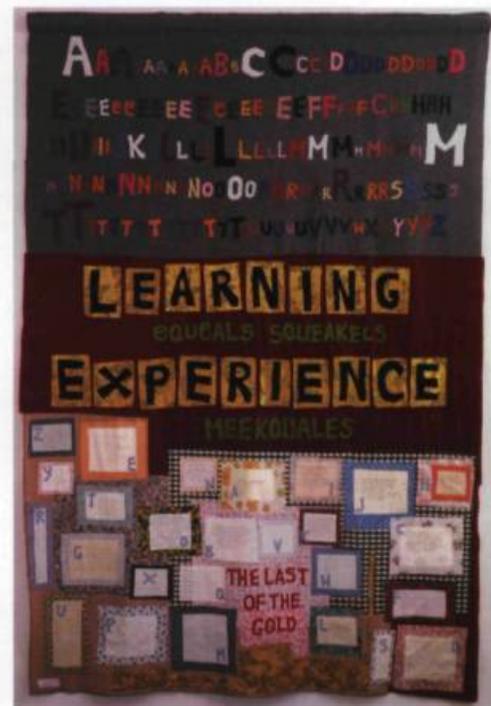
Consequently, words, names of people and phrases are sewn onto chairs, *There's a Lot of Money in Chairs*, 1994; written in drawings, *I Used to Have a Good Imagination*, 1997; become part of an installation, *Exorcism of the Last Painting I Ever Made*, 1997-8; or fastened to the wall as neon lights, *Fantastic to Feel Beautiful Again*, 1997, and *You Forgot to Kiss My Soul*, 2001. These are works that expose and present her life in a stark, blunt, often shocking way in which the writing becomes a catalyst.

Melanie McGrath writes, "I want to think some more about Tracey Emin's artistry as a writer. Why does this aspect of her work get so little attention? Perhaps it's because the literary and visual arts are so often held apart, two arms of a compass destined to travel in the same direction but never to meet. For the most part, writing appears in visual artworks as typography. When visual art appears in the midst of writing we assume it's just illustrative. Emin closes up the compass. She challenges us to think of writing as visual art and visual art as a kind of text. There's no doubt Tracey Emin loves words. She is quite maternally protective of the alphabet. When I visited her in her studio for this piece, she was gathering all the 'spare' letters she had cut from fabric over the years and not yet used and sewing them on to a blanket so as not to waste them. Emin had allotted her letters an orderly space on the blanket. She had arranged the letters alphabetically and had cut out a 'G' and a 'Q', which had been missing, to accompany the rest. Looking at that blanket I felt I'd learned a great deal about the considered and conservative fashion in which Emin constructs art from the giant, and sometimes ugly, tangle of her life. Words, letters, writing are Tracey Emin's order." ¹¹

RENÉE GREEN

Born in Cleveland in 1959, Renée Green also uses personal elements in her work. However, this is less as a private liberating gesture than "a critical questioning of the category of 'the other' and its function as a mirror [where] the action of speaking and naming plays a central role in this as a form of appropriation and valuation." ¹²

By altering the presentation context of a phenomenon, Green shows the significance of viewpoint and the historical and social contexts of a given time. Her installations are composed of several juxtaposed



→ Tracey EMIN, *The Last of the Gold*, 2002. Couverture avec appliqué/ Appliqué blanket. 298 x 209 cm. Collection particulière / Private Collection, New York. Courtesy of the artist and Lehmann Maupin Gallery, New York.

BARBARA KRUGER

Utilisant ses premières expériences professionnelles de peintre et de designer dans des agences de publicité, Barbara Kruger reprend des messages accrocheurs et des textes percutants qu'elle inscrit sur une multitude de supports reliés à la production de masse (posters, t-shirts, sacs de provision, cartes postales) ou à la société de consommation (marquises de cinéma, murs d'affiches, encarts publicitaires sur des autobus ou dans le métro), alors qu'en galerie, elle envahit la salle de photomontages constitués d'écrits et d'images prélevés de la télévision, de journaux ou d'affiches de magasins, et en tapisse murs, plancher et plafond.

All violence is the illustration of a pathetic stereotype, We don't need another hero, Your Body is a Battleground, You can't drag your money into the grave with you, I shop therefore I am, In space no one can hear you scream, Every time you masturbate God kills a kitten. Please think of the kittens, L'empathie peut changer le monde, You are a captive audience sont quelques-uns des aphorismes visant à nous faire prendre conscience de l'aliénation de certains de nos comportements et du caractère trop souvent figé de nos standards et de nos idéologies. Depuis quelques années, Kruger se sert du film et de la vidéo de sorte que les mots sont désormais parlés et deviennent autant d'invectives adressées aux spectateurs : « tu es vraiment trop nul », « mais pour qui te prends-tu avec tes belles phrases », etc.

Dans l'installation au Deitch Projects (New York, 1997) intitulée *Power Pleasure Desire Disgust* (Pouvoir Plaisir Désir Dégoût), la salle est remplie de phrases lapidaires tandis que sur l'un des murs sont fixés trois écrans. « Au fond, note Kruger, cette pièce traite du pouvoir des images et des mots, comme je l'ai déjà fait, mais plus particulièrement, du pouvoir des sons, qui zigzaguent entre la tendresse et la violence verbale. Et elle s'adresse directement au spectateur, ce qui caractérise mon travail depuis 15 ans. Il s'agit des "talking heads", format qu'on connaît de la télé. J'aime bien l'idée que les visiteurs entrent dans un des trois tunnels, entendent un torrent de mots, voient une image et qu'ils sortent ensuite et entendent un mélange de sons des trois tunnels différents. Il s'agit donc du son, du langage, de l'agression, de la tendresse... Mais aussi des relations sociales, comment nous sommes entre nous¹⁴. »

KELLY MARK

L'artiste torontoise Kelly Mark privilégie une multitude d'approches et de techniques lui permettant de dévoiler les gestes et les travers de la vie urbaine contemporaine. Outre un penchant obsessionnel pour la collecte d'objets (couteaux en acier inoxydable, salières et poivrières transformées en pièces de jeu d'échecs, correspondances métamorphosées en origami, cinquante téléviseurs dans une maison syntonisant le même poste, chronomètre qui compte de 1 à 9 999), elle a recours aux mots dans plusieurs de ses œuvres. Ici, ils seront sous forme de néons (*I really should...*, 2001; *I Called Shotgun Infinity When I Was Twelve*, 2006) ; là, des macarons et des cartes postales révélant que « everything is interesting » ; là encore, une série de dessins au *letraset*, ou la transcription sur la porte d'un frigo de 100 choses qu'elle devrait faire comme « rembourser son prêt étudiant », « boire davantage d'eau », « prendre plus de chances », « nettoyer la litière », etc. Cette liste prendra plusieurs formes au cours des ans et révèle le côté humoristique de l'artiste qui se moque ainsi de ses tendances obsessionnelles. En 2002, 250 phrases seront écrites sur des bouts de papier et insérées dans un boîtier d'aluminium du genre porte cigarettes, tandis que la liste sera augmentée à 1 000 et transférée sur un CD de 58 minutes, un CD à édition « illimitée ». Il y a chez Kelly Mark un aspect « repérage », « documentaire » enraciné dans le quotidien. Réparties dans la durée, ses actions révèlent que le temps qui passe est à la fois pareil et différent, que des modifications subtiles surviennent constamment par-delà l'apparente uniformité des choses. En 2003, par exemple, elle a amorcé une série intitulée *Object Carried for One Year*. L'œuvre — une plaque d'aluminium sur laquelle sont gravés le titre, les dates et l'heure — est destinée à être portée chaque année par une personne différente et cela, jusqu'en 2012. Depuis 1997, elle réalise

materials such as objects, photographs, videos, quotations and so on that are integrated into their venues. In 2001, for *Love Supreme*, a group exhibition at La Criée centre d'art contemporain in Rennes, she presented *Personal Props*, a frieze of lettering on the walls of the central exhibition area, retracing major trends and names that have marked the history of African-American music. She also arranged the consultation room so that one could read about African-American culture and listen to black music.

The curator Elvan Zabunyan specifies that, "All her work is composed of fragments-moments from her readings, interviews, conversations, talks, writings, photographs, films and her trips. These are the focus of her art, which is founded on her real displacement between cultural territories and geographical locations.... Her conception of history is 'that of an activity reflecting lives lived that have a connection to something very present and not too far off.' ... Consequently, Renée Green conceives of all her work as closely related to the notion of *in situ*—the specificity of a geographical, historical or architectural place—and of archives—written, visual or sound documents—that link up the various parameters of the exhibition as she attempts to arrange the fragments of an 'archive of the self.'"¹³

Green's work takes an anthropological approach and from the start implies a significant amount of research on a given subject, and the information thus gleaned will often be transmitted to the viewer in the form of texts—this is what links her work to that of some conceptual artists such as Lawrence Weiner. She is aware of her position as an African-American woman and is concerned with social problems, such as integrating minorities or defending women's rights and continually questions notions of identity at the cultural, political or ethnical level with the objective of deconstructing all forms of ideology and stereotypical judgments.

BARBARA KRUGER

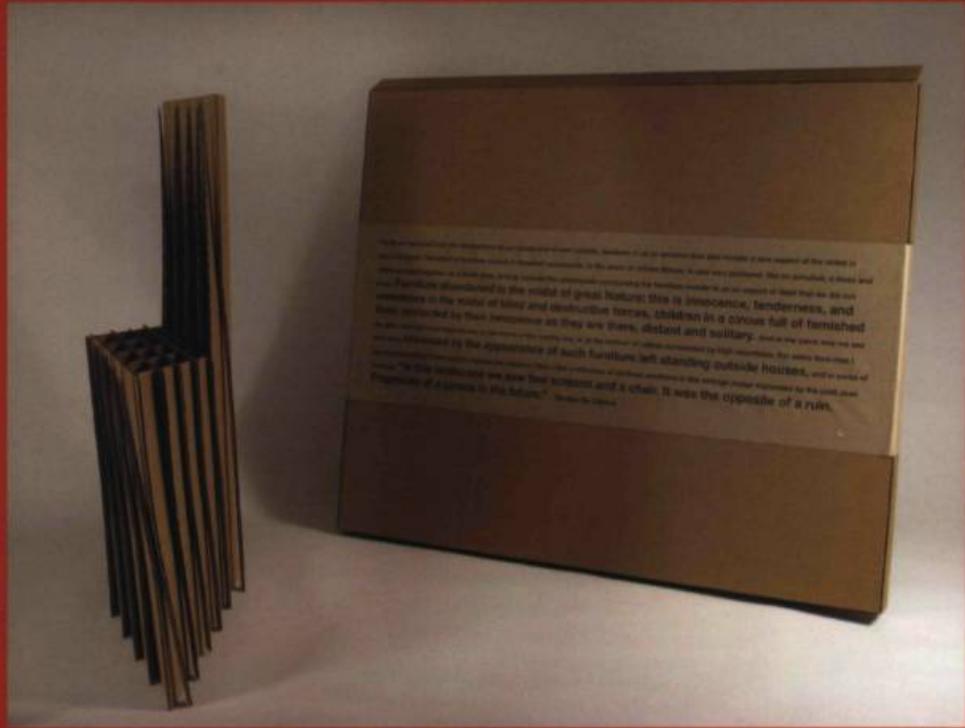
Using her first professional experiences as a painter and a designer in an advertising agency, Barbara Kruger reuses eye-catching messages and incisive texts on a multitude of supports linked to mass-production (posters, t-shirts, shopping bags, postcards) or to consumer society (the marquee of a cinema, billboards, advertising inserts on buses or in the subway). In art galleries, however, she takes over the space with a photomontage of texts and images drawn from television, newspapers and advertising, that line the walls, ceiling and floor.

All violence is the illustration of a pathetic stereotype, We don't need another hero, Your Body is a Battleground, You can't drag your money into the grave with you, I shop therefore I am, In space no one can hear you scream, Every time you masturbate God kills a kitten. Please think of the kittens, L'empathie peut changer le monde, You are a captive audience are just a few of the aphorisms intended to make us aware of how alienated our behaviour sometimes is and how our standards and ideologies are too often. For the last few years, Kruger has been using film and video so that the words are now spoken and have become invectives addressed to the viewer: "you are really hopeless," "who do you think you are with your fancy words," and so on.

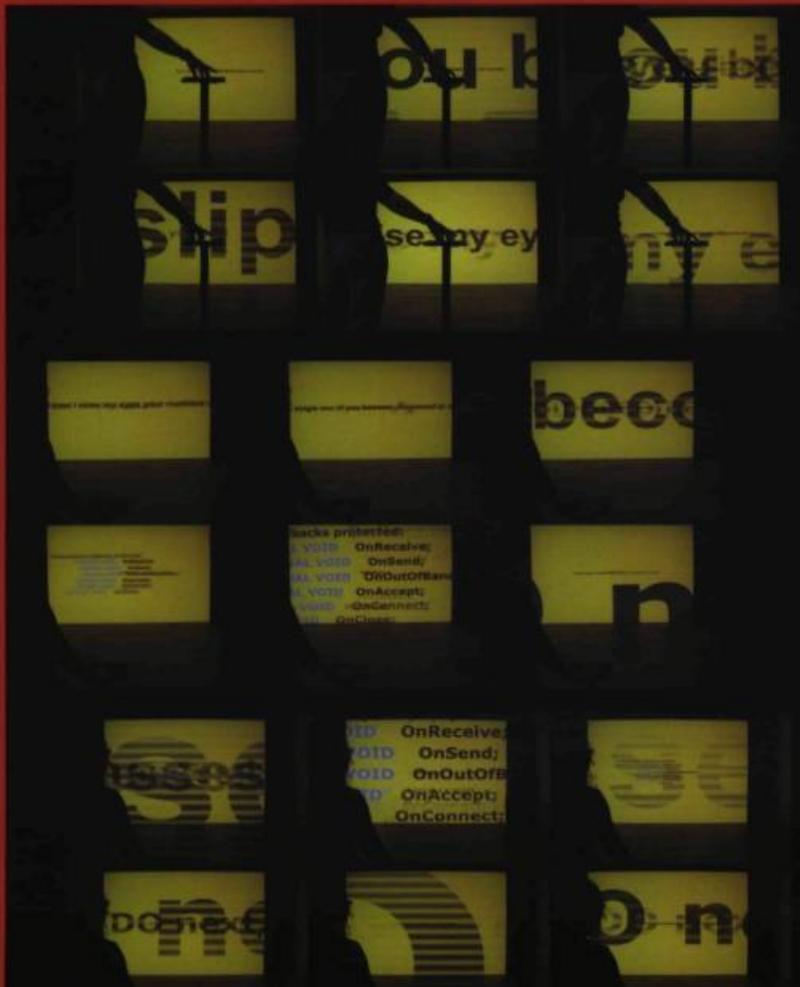
In *Power Pleasure Desire Disgust*, an installation at Deitch Projects in New York in 1997, the room was filled with lapidary phrases while on one of the walls there were three screens. "Basically," says Kruger, "the piece is about the power of images and words, which I've addressed before, but in particular, the power of sounds, to zigzag between tenderness and verbal violence. And it's directly addressed to a spectator, which aligns it with the trajectory of my work of the past fifteen years. It uses a talking head format, which people know from television. I like the idea of people walking into one of three tunnels and hearing a stream of words and seeing an image, and then walking out of it and hearing a conglomeration of the three different tunnels. So it's about sound, it's about language, it's about aggression, it's about tenderness... But it's about social relations, how we are to one another."¹⁴



John LATOUR, *The Heart Was a Solitude*, 2006. Papier sans acide, peinture en acrylique/
Printed text on acid-free paper with acrylic paint. 88 x 58 x 19 cm. Photo : Mike Patten. Avec l'aimable autorisation de/Courtesy Pierre-François Ouellette Art contemporain, Montréal.



Caroline WOOLARD, *Collapsing Cardboard Chair*, 2005. Carton, texte/Cardboard, text. Fermée/flat: 5,08 x 81,2 x 101,6 cm; ouverte/open: 81,2 x 60,9 x 45,7 cm. Photo : avec l'aimable autorisation de l'artiste /Courtesy of the artist.



Michelle GAY, extraits de/stills from *Stretchpoem*, 2006. Installation multimédia interactive/Interactive multimedia installation. Photo courtesy of the artist.

Karen TRASK, *Lit de Proust: en attente d'un baiser*, 2006. Détail.
Photo: Paul Litherland.



Reynald CONNOLLY, *L'oracle «Minnie» prophétisant sur la chute de l'empire*, 2005. Bois, acier, ardoise, porcelaine, cuivre, goudron, bronze et figurine en plastique de «Minnie» / Wood, steel, slate, porcelain, copper, tar, bronze, plastic figurine of "Minnie". 335,2 x 60,9 cm. Symposium de sculpture de Saint-Faustin-Lac-Carré.
Photo: Claude Guérin.



Yam LAU, *In the River, North of the Future—a book project in commemoration of Paul Celan*, 2001.
Bouteille en verre, eau, gravure / Glass bottle, water, etching. 35,5 x 10,1 cm. Photo: Yam Lau.



Karen TRASK, *Lit de Proust: en attente d'un baiser*, 2006. Installation-performance présentée par / Installation presented by / DARE-DARE, Montréal, juin June, 2006.
Photo: Paul Litherland.

une autre série, *In & Out*, qu'elle compte répéter toute sa vie, soit de « puncher » une carte de temps chaque fois qu'elle entre et sort de l'atelier—comme des ouvriers le font encore dans certaines usines. « Ses œuvres, précise Gilles Godmer, sont le fruit d'une incessante activité d'observation de la vie et des gens, où les plus infimes détails font l'objet d'un réel intérêt, amenant le visiteur, mine de rien, à voir peu à peu ce qu'il ne verrait probablement pas autrement¹⁵. »

MICHAEL EUYUNG OH

D'origine coréenne, ce jeune artiste de Vancouver travaille aussi sur l'idée d'accumulation, de cueillette compulsive, d'archivage en confectonnant des listes apparemment aléatoires comme de répertoire 200 photos de délinquants sexuels enregistrés (*200 Sex Offenders*, 2000-2001), 50 donateurs de sperme et 50 violeurs [*50 Sperm Donors and 50 Rapists (wallpaper version)*, 2003], ou 100 des prénoms les plus populaires prélevés de la liste du Bureau de la Sécurité Sociale des États-Unis, publiée en 2004 (*100 Popular First Names*, 2004-2005). Cet ordonnancement, toutefois, se fait toujours selon le « goût » de l'artiste, transformant ainsi une banale activité de classement en œuvre d'art investie de sa propre subjectivité. Ainsi, son propre prénom, qui arrive en second dans le répertoire américain, se retrouve-t-il au 13^e rang dans la liste qu'il a dressée : « Les œuvres de Oh, écrit Ann Danilevich, concernent les notions contemporaines d'esthétique et de subjectivité, et il alimente le discours autour des jugements esthétiques inhérents à la création artistique, à la collection et à la présentation d'œuvres d'art. Encore plus, il engage activement le spectateur, lequel se retrouve malgré lui à chercher le sens de ces préférences en regard des siennes propres¹⁶. »

SHANE CULLEN

Originaire d'Irlande, Shane Cullen utilise le texte dans des installations souvent monumentales, comme *Fragments sur les Institutions Républicaines* (1993-1997) avec ses 96 panneaux de 244 x 76 cm relatant les communications secrètes entre les prisonniers et le haut-commandement de l'IRA; *Auschwitz, 1940-45: Guide Book Through the Museum* (1992); *To Brownie 2.15 a.m.* (1997) installée sur la façade d'un édifice; ou l'imposante *The Agreement: A Beaconsfield commission to commemorate the signing of the Agreement reached in the multi party negotiations of 1998* (2002) qui compte 55 éléments répartis sur 67 mètres.

Si l'on reproche souvent à notre société de conférer un pouvoir démesuré à l'image, le travail de Cullen redonne une puissance nouvelle aux mots en élaborant des dispositifs spectaculaires sur le plan visuel dont l'un des buts est certainement de favoriser une véritable rencontre avec l'Autre.

« Mon travail, dit-il, consiste désormais en une "re-présentation" du texte, ce qui est l'aboutissement d'un processus long et complexe. À la fin des années 1980 et au début des années 1990, j'ai commencé à réaliser des pièces qui étaient pour la plupart bidimensionnelles; elles recelaient des symboles familiers et une iconographie issus de la fin de la Guerre froide—parfois des mots isolés ou des groupes de mots, parfois des noms et des sigles de corporations. Peu à peu le texte s'est mis à dominer l'œuvre. À ce moment-là, je lisais les Situationnistes, et Guy Debord en particulier. Je trouvais ses idées très excitantes en ce qui a trait aux mots et au langage, alors quand j'ai élaboré la pièce sur Auschwitz, j'ai décidé d'éliminer toutes les images et de créer une œuvre purement textuelle. Ce qui m'intéresse n'est pas tant d'insérer simplement des mots dans l'espace que de travailler avec l'espace. Par exemple, dans *Auschwitz*, la décision que j'ai prise était basée sur le fait qu'à mon sens, les images montrant les conditions de détention dans ce camp de la mort sont devenues complètement inopérantes quant à leur pouvoir d'information. Je n'ai donc utilisé que du texte car il n'est pas possible de lire sans réfléchir¹⁷. »

C'est donc avec l'écriture que Cullen parvient à architecturer le lieu d'exposition, à dialoguer avec lui, ses éléments modulaires offrant une grande flexibilité de présentation. Mais le dialogue, c'est avant tout avec le public qu'il doit s'opérer. Politiquement engagé, Cullen a

KELLY MARK

The Toronto artist Kelly Mark uses numerous approaches and techniques to reveal the faults of contemporary urban life. As well as obsessively collecting objects such as stainless steel knives, salt and pepper shakers resembling chess pieces, correspondence transformed into origami, five television sets tuned to the same station in a house and a stopwatch that goes from 1 to 9999, she uses words in many of her works. Sometimes they take the form of neon lights—*I really should...*, 2001; *I Called Shotgun Infinity When I Was Twelve*, 2006; they can become badges and postcards stating that "everything is interesting"; or a series of drawings using Letraset or a transcription on the fridge door of 100 things to do—"repay my student loan," "drink more water," "take more chances," "clean the litter box" and so on. Over the years, this list-making has taken various forms, revealing the artist's humorous side as she pokes fun at her own obsessions. In 2002, 250 phrases were written on bits of paper and placed in an aluminium box similar to a cigarette case. Now that the list has grown to 1,000 it has been transferred to a "limited" edition CD lasting 58 minutes. There is a "locating," "documentary" aspect to Kelly Mark's work that is rooted in the everyday. Spread over time, her actions reveal that time, as it passes, is both the same and different, that beyond the apparent uniformity of things, subtle changes continually occur. In 2003, for example, she began *Object Carried for One Year*. This work, an aluminium plaque engraved with the title, date and hour, is to be carried by a different person every year until 2012. And in 1997, she started producing *In & Out*, which she plans to repeat all her life: to punch a time card every time she goes in and out of her studio, like workers still do in some factories. "Her works," writes Gilles Godmer, "are the product of her ceaseless observation of life and people, in which the minutest details are the subject of genuine interest, casually leading visitors gradually to see what they likely would not otherwise notice."¹⁵

MICHAEL EUYUNG OH

This young Vancouver artist originally from Korea also works with the idea of accumulating, compulsively collecting and filing seemingly random lists such as the photographs of *200 Sex Offenders*, 2000-1, *50 Sperm Donors and 50 Rapists (wallpaper version)*, 2003 or *100 Popular First Names*, 2004-5, published by the United States Social Security Bureau in 2004. This sequencing, however, is always made according to the artist's "taste," as he subjectively transforms an ordinary classifying activity into a work of art. Thus his first name, which is second in the American list, he puts in thirteenth position. "Oh's work challenges contemporary notions of aesthetics and subjectivity and stimulates discourse around the aesthetic judgements inherent in art-making, collecting and exhibiting. Furthermore, he actively engages viewers: they unwittingly find themselves trying to make sense of his preferences in relation to their own."¹⁶

SHANE CULLEN

Shane Cullen who was born in Ireland, uses text in his often monumental installations such as *Fragments sur les Institutions Républicaines*, 1993-7 that uses 96 panels of 244 x 76 cm to relate secret communications between prisoners and the IRA high command; *Auschwitz, 1940-45: Guide Book Through the Museum*, 1992; *To Brownie 2:15 a.m.*, 1997, installed on the façade of a building; or *The Agreement: A Beaconsfield commission to commemorate the signing of the Agreement reached in the multi party negotiations of 1998*, 2002, impressively composed of 55 elements spread out over 67 metres.

If we often reproach our society for giving inordinate power to the image, Cullen's work gives a new force to words by developing visually spectacular devices that try to create a genuine encounter with the Other.

Cullen says: "My work re-presents text now, but getting to that point was a long and complex process. In the late '80s and early



fondé en 1992 le Council for the Preservation of Monuments to Martyrdom and Resistance, et il est un membre actif du Groupe Culture and Conflict. Il prône un art qui, au-delà de la controverse et du malaise qu'il peut susciter, incite les gens à échanger entre eux. Lors de la présentation de *The Agreement*, par exemple, qui reprend le traité de paix signé entre l'Angleterre et l'Irlande en 1998, on a organisé une série de débats publics où des politiciens, des artistes, des avocats et des journalistes discutaient des divers enjeux soulevés par l'œuvre comme la gestion et la résolution de conflits, les droits humains, les relations entre art et politique, etc. – tandis que l'inscription du projet sur Internet permettait à quiconque d'intervenir dans la discussion (www.theagreement.org). « En recourant au langage comme moyen de classer et d'ordonner le monde, note Cherie Driver, cette œuvre devient un possible catalyseur pour discuter de la production incessante dans notre société d'une réalité déformée à travers les images, les signes et le langage. Les contraintes du langage ne peuvent pas être surmontées, mais ce que je souhaite dans ce forum n'est pas tant une occasion d'être informée que la possibilité qui est offerte à chacun d'explorer la complexité et les implications profondes d'un texte de 11 500 mots, qui nous amène à examiner ce qu'est le langage écrit et quelles sont ses limites dans la vie réelle de chaque individu ¹⁸. »

BEN

Tout comme celles de Cullen, les œuvres de Ben (Benjamin Vautier dit) sont envahies par les mots ; à l'encontre de Cullen, toutefois, Ben se sert aussi de l'image : mots et images entremêlés dans une pléthore

'90s, I started making work that was mostly two-dimensional and incorporated familiar symbols and iconography from the end of the Cold War—sometimes individual words or sets of words, and sometimes names of corporations and corporate symbols. Gradually the text started to dominate the work. At that point, I was reading the Situationists, and Guy Debord in particular. I found his ideas about the word and language very exciting, and when I made the Auschwitz work, I decided to exclude all of the images and create a purely textual work. The idea of merely inserting the work into space didn't interest me, but the idea of working with space did. The decision I made about the Auschwitz work was based on the fact that, for me, images documenting the conditions in the death camp had become completely impotent in terms of their ability to carry information. I used pure text because it is impossible to read without thinking.”¹⁷

Cullen manages to structure the exhibition place through writing: dialoguing with it, his modular elements give great flexibility to the presentation. But the dialogue must take place with the public above all. Politically engaged, Cullen founded the Council for the Preservation of Monuments to Martyrdom and Resistance in 1992, and is an active member of Group Culture and Conflict. He advocates an art that incites people to exchange among themselves, going beyond raising controversy and unease. For example, during the showing of *The Agreement*, concerning the peace treaty signed by England and Ireland in 1998, a series of public debates was organized. Here politicians, artists, lawyers and journalists could discuss the various issues

de projets tous plus extravagants les uns que les autres. Lorsqu'on va sur www.ben-vautrier.com, celui-ci nous prévient que le « site se situe entre le foutoir, l'entassement, la compilation de tout ce que Ben contient. Il y a la politique, la poésie, les ragots, l'avis du moment, etc. Il vous faut beaucoup de temps pour le parcourir. Plus de 2 000 fichiers. Ne vous découragez pas. Je vous conseille de faire une liste. Poésie, art, politique, sexe, ethnisme, Fluxus... et de cocher au fur et à mesure que vous lisez. » On y dénombre donc une multitude de rubriques comme : Ben sculpteur, Ben sex maniac, Ben méchant, Bazart, Ben théoricien, Festival du rien, Débat art contemporain et identité, Message subliminal, Rubrique mystérieuse, etc.

Dès le début de sa carrière et « tenant compte de Marcel Duchamp et du Ready Made, précise l'historien d'art Charles Dreyfus, Ben définit les deux critères qui, selon lui, valident une œuvre : la nouveauté et l'exaltation-transformation de l'ego. Dès lors, il s'approprie tout, et signe systématiquement ce qui ne l'a pas encore été (Dieu, les trous, sa propre signature)¹⁹ ». Ardent propagandiste du mouvement Fluxus, Ben réalisera plusieurs « actions de rue » muni de pancartes sur lesquelles on peut lire *Regardez-moi, cela suffit* ou *Passer une bonne journée*. S'ajoutent également des publications, des inscriptions sur divers supports (bois, toiles ou banderoles) avec des phrases du genre *Je suis jaloux des autres, Il y a toujours des femmes dans ma tête*, souvent rédigées d'une écriture enfantine.

Ben a touché à la poésie, au théâtre, au cinéma, à la musique, a fondé des revues, exposé dans des galeries et des musées. En arts visuels, ce qui importe pour lui, ce sont moins les objets finis que les gestes et les paroles qui les expliquent, de même que les réflexions théoriques à leur sujet.

GEORGE BRECHT

À l'instar de Ben, l'Américain George Brecht veut repousser les limites et tenter de redéfinir de nouvelles frontières entre l'art et la vie. Sa démarche sera d'ailleurs d'une grande influence sur celle de Ben — ce dernier rédigera une lettre (le 2005-10-09) lors de l'exposition de Brecht au Ludwig Museum de Cologne, dans laquelle il indique pourquoi il le considère comme un artiste important, l'une d'elles étant que son attitude face à l'art n'a rien à voir avec la sempiternelle dualité art/ego.

Brecht participe, en 1963, à l'organisation du Yam Festival qui constitue une suite américaine de l'expérience Fluxus en Europe. Dès le début des années 1960, il réalise des performances qu'il nomme des « Events » — qui seront regroupés dans une boîte sous forme de bostons où sont indiqués des types d'events que l'on peut jouer. Partisan de la création permanente, il fonde en 1966 avec R. Filliou, à Villefranche-sur-mer, *La Cédille qui sourit*, une sorte d'atelier-boutique, de centre d'idées et de recherches : « Ils y proposaient, signale Patricia Brignone, inventions et « désinventions » (selon le mot de Brecht), jeux, puzzles, objets d'artistes conçus comme des cadeaux (baptisés « Tentative de rajeunissement de l'art d'offrir »), multiples et éditions, films *Le cinéma réinventé — Hommage à Méliès (prochainement sur cet écran)*²⁰. »

En plus d'un intérêt marqué pour la musique, Brecht s'adonne à la publication d'essais comme *Chance-Imagery* et *Events. Heterospective*, d'un fac-similé de son journal et de livres d'art. Il a fait partie de l'exposition *Incarnés de textes (1963-2003)* à la Galerie Aline Vidal à Paris, regroupant des œuvres qui font corps avec du texte et sont signées par des artistes tels que Carl Andre, Fanny Adler, Thomas Barbey et Vincent Rioux. Des œuvres qui, entre autres, interrogent « le rapport entre le texte et l'image, mais non pas d'un point de vue narratif ou illustratif, comme dans la BD. D'ailleurs, dans les collages pour l'édition *Wind Rule*, George Brecht colle des bulles étrangères au dessin d'une BD²¹ ».

ERIK DIETMAN

Également proche de Fluxus et du Nouveau Réalisme, Erik Dietman jouait volontiers avec le langage en associant réalité des choses et poésie verbale, en conférant une existence matérielle au mot — qu'il s'agisse d'assemblages hétéroclites installés dans des boîtiers et présentés au mur comme des tableaux-poèmes, ou d'exposer des

that the work raised such as managing and resolving conflict, human rights, relations between art and politics and so on, and he placed the project on the Internet so anyone could intervene in the discussion (www.theagreement.org). "In terms of the examination of language as a means of classifying and ordering the world," notes Cherie Driver, "this commission is possibly a catalyst for discussion of society's incessant production of a distorted reality through images, signs and language. The constraints of language cannot be overcome, but what I hope this forum offers us is not so much an opportunity to be educated, but to explore the complexity and deep implications for the individual of an 11,500 word text, as a catalyst to examine what written language is and its limitations in the lived reality of the individual."¹⁸

BEN

The works of Ben (Benjamin Vautier) like those of Cullen overflow with words; however, as opposed to Cullen, Ben also uses images: words and images are intermingled in a plethora of consistently extravagant projects. When going on his site www.ben-vautrier.com, you are warned that the "site is something of a shambles or a pile of information, compiling all that is Ben. There is the politics, poetry, gossip, latest news and so on. You will need plenty of time to visit it. There are more than 2,200 files. Do not get discouraged. I suggest you make a list — poetry, art, politics, sex, ethnisme, Fluxus... — and tick off what you read as you go along." A vast number of headings are listed such as Ben sculptor, Ben sex maniac, Ben méchant (Ben nasty), Bazart, Ben théoricien (theorist), Festival du rien (Festival of Nothing), Débat art contemporain et identité (Contemporary Art and Identity Debate), Message subliminal, Rubrique mystérieuse (Mysterious Heading) and so on.

Since the beginning of his career and "taking into account Marcel Duchamp and the Readymade," the art historian Charles Dreyfus states, "Ben defines two criteria that he thinks make a work valid: newness and the exaltation-transformation of the ego. From then on, he appropriates everything and systematically signs everything that has not yet been done such as God, holes and his own signature."¹⁹ Fervent propagandist of Fluxus, Ben made several "street actions" with signs reading *Regardez-moi, cela suffit* (Look at me, that is enough) or *Passez une bonne journée* (Have a good day). Added to this are publications and inscriptions of phrases: *Je suis jaloux des autres* (I'm jealous of other people), *Il y a toujours des femmes dans ma tête* (I'm always thinking about women) often inscribed in a child-like way on various supports such as of wood, canvas or banners.

Ben has written poetry, worked in theatre and cinema, made music, founded magazines and exhibited in galleries and museums. In the visual arts, what matters more to him than the finished objects are the gestures and words leading to them and the theoretical thinking that follow.

GEORGE BRECHT

Like Ben, the American George Brecht wants to push the limits and define new boundaries between art and life. His process greatly influenced Ben — the latter wrote a letter on 09/10/2005 during an exhibition of Brecht's work at the Ludwig Museum of Cologne, saying why he considered Brecht an important artist, one of the reasons being that his attitude towards art had nothing to do with the never-ending duality of art/ego.

In 1963, Brecht was one of the organizers of the Yam Festival, an American offshoot of Fluxus in Europe. As early as the beginning of the 1960s, he created performances he called "Events" — collected in a box as calling cards, they indicate what kind of events can be played. A supporter of permanent art, he founded *La Cédille qui sourit* with R. Filliou in 1966 at Villefranche-sur-mer, a kind of workshop-store, a centre for ideas and research. As Patricia Brignone points out, "they proposed inventions and 'disinventions' — Brecht's word — games, puzzles, objects conceived of by the artists as gifts, called 'Tentative

←
Barbara KRUGER,
Installation : Mary Boone
Gallery, New York.
Janvier/January 1991.
Courtesy: Mary Boone
Gallery, New York.

petits rectangles de carton suspendus à des ficelles, les spectateurs devant « participer » à l'œuvre en les retournant pour lire le texte écrit au verso. « Chez Dietman, écrit Gilbert Perlein, les jeux de mots fonctionnent, on se donne le mot, on en touche un mot, on prend au mot, et on se paye de mots²². »

Souvent exubérantes, ses œuvres sont empreintes d'un humour décapant et rejettent toute forme d'académisme. « Pour moi, affirmait-il, c'est le monde qui est une sculpture, et dans le monde il y a les mots qui sont insuffisants et que j'aide à ma façon en leur fabriquant des objets²³. » Dans les années soixante, il amorce la série des sparadraps, comme *Times* (1964) qui dissimule sous une couche de sparadrap la couverture du célèbre magazine. Dans *Food* (1967), on voit une table recouverte d'une nappe et de six assiettes, et incrustée de clous pointus formant le mot « food » : « Au lieu de placer des aliments, note Géraldine Selin, il préfère les évoquer par un mot lequel, en le lisant, fait appel à notre imagination pour projeter des images de nourriture. En insérant le langage dans ses pièces, Dietman attise la perception intellectuelle des spectateurs ; il laisse ainsi l'invisible s'emparer du réel afin d'en modifier et d'en décupler les sensations²⁴. »

ÉPILOGUE

On pourrait ajouter à cette liste plusieurs autres artistes « œuvrant » sur/avec/autour du langage, comme Rober Racine et son travail sur le dictionnaire ; comme Gilbert Boyer avec ses phrases disséminées dans la ville ; comme John Latour qui recourt à la littérature et, parfois, juxtapose textes et objets ; comme Rose-Marie Goulet qui « travaille » les mots depuis plusieurs années, notamment dans des œuvres d'intégration à l'architecture et des interventions extérieures (voir *Espace*, n° 74) ; comme Lisette Lemieux usant des éléments constitutifs du langage—lettres, mots, signes...—pour en faire des véhicules privilégiés de la pensée et du savoir, des marques du passage du temps, ou des lieux de mémoire et de commémoration (voir *Espace*, n° 76) ; comme Reynald Connolly qui privilégie les mots sur une multitude de supports (peinture, illustration de livres, photogravure, sculpture, etc.), avec l'intention souvent de dénoncer des injustices sociales ; comme George Ripley avec *Triple L Excentric Gyrotory Gyrotory II* (1986) installée devant le siège social de Coca-Cola à Atlanta et où les lettres bougent constamment captant ainsi les changements constants de la lumière ambiante ; comme Maya Lin qui questionne la notion de commémoration avec son controversé *Vietnam Veterans Memorial and Civil Rights Memorial*—communément surnommé « Le Mur »—installé à Washington en 1981. Fait de deux parois de granite noir s'étendant sur plus de 76 mètres, il est gravé de 57 939 noms de combattants placés dans l'ordre chronologique de leur décès ou de la date où ils ont été portés disparus dans le feu de l'action ; comme Lawrence Weiner qui préconise une approche radicale de l'Art conceptuel avec des phrases rédigées dans des catalogues ou sur les murs de lieux d'exposition : « La sculpture est dans les mots eux-mêmes, précise-t-il, elle est réellement dans les matériaux auxquels les mots font référence²⁵ » ; comme Felix Gonzalez Torres qui, entre 1987 et 1992, réalise une série de photostats portant sur les grands conflits mondiaux où l'image est bannie au profit du langage, où des dates sont inscrites sur des photographies sans images ; comme Mario Merz et son célèbre *Igloo de Giap* (1968) recouvert de lettres en néon se déployant en spirale²⁶. Pour Merz, le néon—que certains ont qualifié de *vitrail opaque*—devient une « calligraphie lumineuse et nerveuse²⁷ » exprimant « la tension émotionnelle entre la surface et la forme²⁸ » ; comme Bruce Nauman qui utilise les mots dans des installations de néons—lesquels deviennent un « outil d'exploration du signe figural autant que langagier²⁹ »—ou qui s'adonne à des performances où il répète des fragments de phrases simples, jouant ainsi sur la linguistique avec notamment des syllabes empruntées à son nom ; comme Bill Woodrow qui, dans la multitude de ses matériaux, qu'ils soient ouvragés ou récupérés, recourt aussi aux mots, tels qu'on les retrouve dans *Let's Eat Fish* (1988) ou *The Glass Oar* (1989) ; comme un autre sculpteur anglais, Tim Lewis, qui fait parfois intervenir l'écriture dans ses machines robotisées (*My Beneficiary*, et *Auto-Dali Prosthetic* créées en 2000) ; comme Caroline Woolard qui, avec *Collap-*

de rajeunissement de l'art d'offrir' (Attempt to rejuvenate the art of giving), multiples and editions of works, films (*Le cinéma réinventé—Hommage à Méliès [coming soon on this screen]*).²⁰

As well as having a special interest in music, Brecht is involved in publishing essays such as *Chance-Imagery* and *Events: Heterospective*, a facsimile of his diary and art books. He was part of *Incarnés de textes* (1963-2003), an exhibition at Galerie Aline Vida in Paris that presented works composed of texts by artists such as Carl Andre, Fanny Adler, Thomas Barbey and Vincent Rioux. Works that, among other things, examine “the relationship between image and text, but not from a narrative or illustrative point of view like a comic strip. Moreover, in the collage for *Wind Rule*, George Brecht stuck strange voice balloons on cartoon drawings.”²¹

ERIK DIETMAN

Also closely related to Fluxus and Nouveau Réalisme, Erik Dietman readily plays with language, associating the reality of things with verbal poetry, giving a material existence to words—whether it is a matter of assembling an odd assortment of objects in boxes and hanging them on the wall as poem-pictures or of exhibiting small pieces of cardboard suspended on string so that viewers “participate” in the work, turning them around to read the text on the other side. Gilbert Perlein writes: “Dietman’s word plays have a function, one says a work, spreads the word, takes the word at face value and treats oneself to an orgy of words.”²²

Often exuberant, his works are tinged with caustic humour and reject all forms of academicism. He states, “For me, the world is a sculpture and in this world there are words that are insufficient and that I help in my way by making objects for them.”²³ In the 1960s, he began a series of band-aids such as *Times*, 1964, which concealed a cover of the well-known magazine under a layer of band-aids. In *Food*, 1967, we see a table with a tablecloth and six plates embedded with pointed nails forming the word “food.” As Géraldine Selin notes: “Instead of placing food on the table, he prefers to suggest it with a word which, when read, triggers our imagination and makes it project images of food. By inserting words into his works, Dietman arouses the viewers’ mental perception; he lets the invisible take over reality to alter and increase the sensations of it tenfold.”²⁴

EPILOGUE

One could add many others to this list of artists who “work” on/with/around language: there is Rober Racine with his works on the dictionary; Gilbert Boyer who presents texts in the urban landscape; John Latour who works with literature and sometimes juxtaposes texts and objects; Rose-Marie Goulet who has “used” words for many years, particularly in works integrated into architecture and for outside interventions (see *Espace*, no. 74). Lisette Lemieux employs elements that make up language—letters, words, signs...—in order to create special vehicles of thought and knowledge, marks of time passing or places of memory or commemoration (see *Espace*, no. 76). Reynald Connolly favours words and writes them on a number of supports such as paintings, book illustrations, photoengraving, sculpture and so on, often with the intention of denouncing social injustices. George Ripley’s *Triple L Excentric Gyrotory Gyrotory II*, 1986, is installed in front of Coca-Cola’s head office in Atlanta, where the constantly moving letters capture the continually changing surrounding light. Maya Lin questions the notion of commemoration with her much-debated *Vietnam Veterans Memorial and Civil Rights Memorial* installed in Washington in 1981. This is made up of two black granite surfaces stretching more than 76 meters and on which are engraved the names of 57,939 combatants in the chronological order of their deaths or the date when they were reported missing in action. Lawrence Weiner advocates a radical approach to conceptual art with phrases written in catalogues or on the walls of an exhibition space: he states, “The sculpture is in the words themselves, it is really in the materials to which the words make reference.”²⁵ From 1987 to 1992, Felix Gonzalez Torres

ing *Cardboard Chair*, s'éloigne de l'idée de *contemplation* de l'œuvre d'art et propose une approche où le corps intervient directement dans le temps et l'espace de la perception. Déployée en trois dimensions, sa « chaise » devient fonctionnelle et donne à lire une citation de Giorgio de Chirico dans laquelle il décrit les multiples émotions que suscite une pièce de mobilier lorsqu'elle est sortie de son contexte habituel et placée dans un paysage urbain ou en pleine nature ; comme Mathieu Beauséjour revisitant la proclamation du manifeste du FLQ diffusée sur les ondes de Radio-Canada lors de la crise d'octobre 1970, avec *1 1/2 Métro Côte-des-Neiges* (Vox, centre de l'image contemporaine, septembre-octobre 2006) ; comme, enfin, Michelle Gay avec l'installation multimédia *Stretchpoem*, présentée à la Galerie Articule au début de l'année, où elle « explore l'ordinateur comme site où des expériences privées, virtuelles et numériques, se trouvent et se produisent. *Stretchpoem* est une œuvre textuelle interactive qui a recours à un pavé tactile comme interface humaine. Une grande projection vidéo montre des lignes de textes centrées et superposées qui commencent à se détacher les unes des autres, à aller vers le public ou à s'en éloigner, dès que quelqu'un touche le pavé. Ce va-et-vient de mots et de phrases suscite une forme de lecture non linéaire et semble attirer le corps dans un espace virtuel. L'aspect immersif est abordé ici de deux manières : d'abord, l'immersion suggérée dans le paysage textuel en mouvement alors que les regardeurs sont physiquement engagés dans la création de ce mouvement ; puis la prémisse de l'artiste qui a choisi des chiffres et des mots tels que "virtual void", "sea" ou "crashed", puisés dans le langage de programmation informatique pour composer son œuvre textuelle. Ces mots sont intégrés dans une histoire fictive où des chiffres adoptent des caractéristiques humaines. La combinaison de technologie informatique et de poésie évoque des notions de chaos et d'imagination, et produit de nouveaux modes d'utilisation non fonctionnels des nouvelles technologies³⁰. »

Le fait d'inclure des mots dans une œuvre modifie la perception du spectateur. Celui-ci ne peut plus se contenter de simplement regarder l'œuvre, mais doit la lire – ce qui nécessite souvent un temps d'arrêt plus long. À l'exemple des tableaux de la Renaissance où le point de fuite, issu de la perspective, obligeait le regardant à se placer dans une position précise pour adopter « le » point de vue idéal voulu par le peintre, l'écriture oriente, voire contraint le regard du visiteur – tout en l'amenant à dédoubler ce regard qui passe constamment de l'écrit au visuel, et vice versa. Et comme les mots dans la sculpture n'ont rien de décoratif, qu'ils sont plutôt choisis avec l'intention de « dire » quelque chose – porter une réflexion ou un jugement critique, dénoncer, etc. –, on avancera l'idée qu'il font ainsi dévier l'œuvre d'art du seul domaine de l'esthétique vers celui de l'éthique.

DEUXIÈME ÉPILOGUE

Au moment d'écrire ces lignes, on nous fait part de quelques événements où les mots et les arts visuels sont étroitement liés : une micro-résidence à Chicoutimi ; l'exposition *Alpha Beta Data*, à Toronto ; une installation-parcours de Karen Trask autour de Marcel Proust ; une manifestation multidisciplinaire à la Maison de la culture Notre-Dame-de-Grâce où des artistes s'associent à des poètes ; l'exposition *Sharon*

produced a series of Photostats about major world conflicts in which the image is dismissed in favour of language, where dates are written on photographs having no image. Mario Merz covered his famous *Igloo de Giap*, 1968, with neon letters displayed in a spiral.²⁶ For Merz, the neon – some describe it as opaque stained glass – becomes "luminous, energetic calligraphy"²⁷ expressing "the emotional tension between surface and form."²⁸ Bruce Nauman uses neon words in installations – they become a "tool to explore both the figurative and linguistic sign"²⁹ – or in performances where he repeats fragments of simple phrases, playing with linguistics, in particular, with syllables in his name. Bill Woodrow, who uses many kinds of worked or recuperated materials, also turns to words such as those in *Let's Eat Fish*, 1988 and *The Glass Oar*, 1989. Another English sculptor, Tim Lewis, at times, introduces writing into his automated machines such as *My Beneficiary*, and *Auto-Dali Prosthetic* created in 2000. Caroline Wollard moves away from the idea of contemplating an artwork with *Collapsing Cardboard Chair*, and takes an approach in which the body intervenes directly in the time and space of perception. Displayed three-dimensionally, her "chair" becomes functional and presents Giorgio de Chirico's quotation, describing the many emotions that a piece of furniture incites when it is taken out of context and placed in an urban landscape or in the countryside. Mathieu Beauséjour re-examines the FLQ manifesto proclamation broadcast by Radio-Canada television during the 1970 October crisis with *1 1/2 Métro Côte-des-Neiges* (Vox, centre de l'image contemporaine, September-October 2006) and lastly, Michelle Gay who presented a multimedia installation, *Stretchpoem*, at Articule at the beginning of the year:

"In *stretchpoem*, lines of code are infused into a multi-line story, which begins to appear and move at your touch and pressure. You tease the story out, one line at a time, from a distant horizon situated in that virtual space. The more pressure you exert the faster the lines come toward you and the larger they become – and in a curious perceptual effect – seemingly fly through and past you. When you lift your fingers, the lines of the story slingshot back one at a time, first quickly, and then, nearing their vanishing point – slowing down. Move your fingers to the top of the pad and the words skitter to the bottom of the projection or screen – the lines of text reacting to your touch as live poles of magnets. The *Stretchpoems* challenge the typical process of reading – as text passages move with your body, words hide or reveal subsequent lines in layers. You begin to read multiple lines simultaneously, plucking out words as they rush past putting together your own piece of writing/reading while you perform these works. The protagonists in the story – embodied numbers, merge with the lines of code in this interactive fiction. Moving past the hypertext world – integrating a virtual space with a textual space and set in time."³⁰

Including words in an artwork changes the viewer's perception. One can no longer simply look at the work, but must read it – often meaning one must make a longer stop. Following the example of Renaissance paintings where a perspective sight line requires the viewer to place him or herself in a precise position to have "the" ideal point of view conceived by the painter, the writing directs, even forces the visitor's gaze – all the while leading it back and forth from the written to the visual and vice versa. And because there is nothing decorative about words in sculpture, they are chosen therefore with the intention of "saying" something – of prompting thought, of denouncing or making a critical judgment and so on, suggesting that it is necessary to veer the artwork from the single domain of aesthetics towards that of ethics.

SECOND EPILOGUE

While writing these lines, I have learned of a few events in which words and visual art are closely linked: a short residency in Chicoutimi; the *Alpha Beta Data* exhibition in Toronto; Karen Trask's installation-journey about Marcel Proust; a multidisciplinary event at Maison de la culture Notre-Dame-de-Grâce in which artists get



Elodie PONG, extrait de/still from *Untitled (Plan For Victory)*, 2006. Photo: avec l'aimable autorisation de l'artiste/ courtesy of the artist.

Switzer: *From Falling From Grace* au McMaster Museum of Art ; et l'exposition d'Elodie Pong à la Galerie Occurrence.

Dans le cadre de la « Caravane des dix mots du Saguenay-Lac-Saint-Jean », l'événement *36 heures-crédation* réunissait trois artistes de la relève—Marie-Josée Hardy, Marilou Desbiens et Laval Bergeron—« prêts à célébrer de façon ludique la langue française à partir des dix mots de cette année : *accent, badinage, escale, flamboyant, hôte, kaléidoscope, masques, outre-ciel, soif et tresser* »³¹. Définissant l'expérience comme un laboratoire de recherche favorisant la réflexion et les échanges, les organisateurs—Les Têtes Heureuses, en collaboration avec Le Lobe Résidence, Centre d'art actuel—soulevaient les questions suivantes : « Et si la langue française d'ici était une matière première initiatrice d'une rencontre créatrice ? Une force domptée par les mécanismes de l'Art ? Une caractéristique dont on sait (et peut !) faire un atout ? »³²

Quant à l'exposition à la galerie Akau, elle comprenait plusieurs artistes³³ avec l'objectif de réactualiser la pratique ancestrale du langage écrit dans l'art : « L'écriture, comme manière d'apposer une marque, a toujours existé dans le champ des arts visuels. L'alphabet moderne origine des peuples grecs, hébreux et phéniciens, et de l'iconographie hiéroglyphique de l'Égypte ancienne. Les lettres furent d'abord des signes imagés : le A provient de la tête du bœuf, le N de la forme du serpent, alors que le O rappelle un œil ouvert. Tous les artistes ici utilisent l'écrit dans leur œuvre, mais très différemment, certains s'attardant sur le sens des mots, d'autres sur l'aspect symbolique ou graphique des lettres, voire des chiffres³⁴. » Yam Lau définit son œuvre, *In the River, North of the Future—an artist's book project in commemoration Paul Celan*, comme un « livre-bouteille destiné à l'éditeur et marchand de livres *The Box* situé sur les bords de la Seine, à Paris, afin de rendre hommage au poète Paul Celan—qui s'est suicidé en se jetant dans la Seine. La forme est inspirée du fait que Celan prétendait que ses textes étaient des... "messages dans une bouteille". Son dernier poème, *Rebleute Graben*, est gravé en renversé sur la surface de verre et projeté dans l'eau à l'intérieur³⁵. » Michael Maranda, pour sa part, re-visite les célèbres « critiques » de Kant (*Critique de la raison pure, Critique de la raison pratique et Critique du jugement*) publiées dans les traductions anglaises « standard ». Dans le *Volume 1*, précise-t-il, « je reprends toutes les lettres qui sont dans les trois textes et les placent par ordre alphabétique ; dans le *Volume 2*, ce ne sont que la ponctuation et les chiffres qui se retrouvent sur les pages, placés de la même façon que dans les textes originaux³⁶. »

L'été dernier, Karen Trask aménageait son *Lit de Proust : en attente d'un baiser* dans un hangar du quartier Petite-Patrie, à Montréal. « Un projet sur le temps et la mémoire, sur les mots, la lecture et l'écriture. L'écriture, dit-elle, est un outil important qui me permet de me réinventer de façon à renouveler et à transformer mon quotidien d'artiste et d'individu. Cette écriture est présente autant à l'intérieur de mon processus de création que dans l'œuvre finale. Ce projet traite de la patience et de mon obsession des mots³⁷. » Touchée par les conditions de vie difficiles de l'auteur de *À la recherche du temps perdu*, alors malade et cloué au lit, l'artiste a voulu recréer ce climat en construisant la chambre et le lit de Proust, alors qu'elle-même « accueillait les visiteurs en leur offrant le spectacle de son travail. Postée à l'entrée de la cour donnant sur le hangar, elle filait les pages du dictionnaire *Larousse* avec une perceuse, enroulait une série de mots et la mémoire symbolique qu'ils transportent³⁸. »

L'exposition *Vis à vis*, à la Maison de la culture Notre-Dame-de-Grâce, comptait onze artistes³⁹ en arts visuels, venus du Québec et du Chili : « Après avoir choisi un poète issu de leur culture, ils devaient ensuite partager le caractère évocateur et les résonances particulières d'un poème puis traduire en images ce que le poète leur a inspiré⁴⁰. »

L'artiste torontoise Sharon Switzer propose depuis quelques années des installations où s'entremêlent textes et vidéos. On y voit de courtes séquences en boucle présentant, sur le mode tragico-comique, ce que l'artiste nomme des « instants de vie ». Jusqu'au 20 janvier prochain, elle investit le McMaster Museum of Art avec une pièce intitulée *Gravity*, le quatrième volet de la série *Falling From Grace*.

together with poets; *Sharon Switzer: Falling From Grace* at the McMaster Museum of Art; and Elodie Pong's exhibition at Galerie Occurrence.

In the context of the "Caravane des dix mots du Saguenay-Lac-Saint-Jean (Caravan of Ten Words from Saguenay-Lac-Saint-Jean), *36 heures-crédation* brings together three artists at the beginning of their careers—Marie-Josée Hardy, Marilou Desbiens and Laval Bergeron—who are "ready to playfully celebrate the French language using this year's ten words: *accent, badinage, escale, flamboyant, hôte, kaléidoscope, masques, outre-ciel, soif and tresser* (accent, banter, stop over, flamboyant, host, kaleidoscope, masks, beyond the sky, thirst and to weave)." ³¹ Defining the event as a research laboratory for reflection and exchange, the organizers, Les Têtes Heureuses, in collaboration with Le Lobe Résidence, Centre d'art actuel, raise the following questions: "What if the French language from here were raw material capable of initiating a creative encounter? A force controlled by the mechanisms of art? A characteristic that we know how to (and can) turn into an asset?" ³²

At Akau Gallery, an exhibition of work by numerous artists³³ aims at updating the ancestral practice of written language in art: "As a form of mark making, writing as such has always existed in the realm of the visual. The modern alphabet routes back through Greek, Hebrew and Phoenician to iconographic Egyptian Hieroglyphics. Letters began as pictures: A derives from the head of the ox, N from the shape of the snake, O from an open eye, etc. Each artist in *Alpha Beta Data* uses script in their work, but each engages with it differently. Some deal with meaning, others with the symbolic or pictorial nature of the letters and numerals themselves." ³⁴ Yam Lau says his work, *In the River, North of the Future—an artist's book project in commemoration of Paul Celan*, "is produced for *The Box*, a bookstore by the Seine in Paris that publishes artists' books. The glass book is created to commemorate the poet Paul Celan, who drowned himself in the Seine. Celan, who characterized his poems as 'a message in the bottle,' inspired the form. On the outer surface of the bottle is etched, in reverse, Celan's last poem *Rebleute Graben*. The etched text is projected within the water of the bottle." ³⁵ Michael Maranda, for his work, "has taken the three critiques of Immanuel Kant (The Critique of Pure Reason, The Critique of Practical Reason, and The Critique of Judgment, in the 'standard' English translations) and collectively analyzed them. Volume 1 of this project consists of all the letters used in the three texts, arranged in alphabetical order. Volume 2 consists of all the punctuation and the numerals used in the three texts, in this case laid out on the page as they appear in the original texts." ³⁶

Last summer, Karen Trask presented *Proust's Bed: Waiting for a Kiss* in a backyard shed in the Petite-Patrie neighbourhood in Montreal. "This is a project about time and memory, about words, reading and writing. It is about my subjective response to Marcel Proust's *À la recherche du temps perdu*, given who I am, where I live at this moment in time. It is also a project about patience and obsession with words." ³⁷ Concerned by the author's difficult life of being ill and bedridden, the artist wanted to recreate this feeling of isolation by constructing Proust's room and bed, while she "greeted visitors and presented her work to them. Stationed at the entrance to the backyard of the shed, she shredded the pages of a *Larousse* dictionary with a drill, winding up a series of words and the symbolic memory they carry." ³⁸

Vis à vis, an exhibition at Maison de la culture Notre-Dame-de-Grâce, brought together eleven visual artists³⁹ from Quebec and Chili: "After having chosen a poem by a poet from their respective cultures, they were to share the poem's evocative character and special resonances, translating into images what the poet has inspired in them." ⁴⁰

For the last few years, the Toronto artist Sharon Switzer has created installations in which she intermingles texts and video. They are short sequences on a loop that tragically present what the artist calls "life moments." Until next January 20th at the McMaster Museum of

Il s'agit « d'une suite de phrases banales défilant le long d'un incroyable mur d'eau qui juxtapose ce genre de photographie lumineuse en mouvement que l'on trouve sur le marché à la dimension des chutes du Niagara. Tantôt amusants, tantôt dégradants, les textes se déroulent sur cet arrière-fond faussement bucolique, et veulent rappeler au spectateur ces moments à la fois illusoire et pourtant essentiels qui constituent toute existence humaine⁴¹. »

Recourant également à la vidéo, l'artiste suisse Elodie Pong présentait l'exposition *Supernova* où l'une des pièces, *Untitled (Plan For Victory)*, donnait à lire des mots écrits sur la neige à flanc de montagne, lesquels sont bientôt effacés par une avalanche : « Elodie Pong, note Bettina Steinbruegge, nous présente une perspective kaléidoscopique de l'état d'esprit consciemment narcissique d'une génération, la sienne, axée sur la performance, [...] juxtaposant subjectivité et objectivité, réalité et illusion⁴². » ←

Art, she is showing a piece called *Gravity*, the fourth part of the series *Falling from Grace*. "A list of platitudes flow down the length of a fantastical waterfall that combines a mass-produced 'light moving photograph' with footage of Niagara Falls. The texts, both amusing and degrading, set against the false bucolic backdrop, serve to remind the viewer of those mundane, but ultimately grounding moments that make up a life."⁴¹

Also working with video, the Swiss artist Elodie Pong presented the exhibition *Supernova* in which one of the pieces, *Untitled (Plan for Victory)*, showed words written in the snow on the side of a mountain, soon to be erased by an avalanche. "Elodie Pong," says Bettina Steinbruegge, "presents a kaleidoscopic view of her own consciously narcissistic performance-oriented generation... by setting the subjective alongside the objective and the real alongside the illusory."⁴² ←

TRANSLATED BY JANET LOGAN

NOTES

- Jean-Marc Poinso, « Lawrence Weiner : Je n'ai pas de conversation avec le ciel », entretien/interview in *Beaux Arts Magazine*, n° 65, février/Février 1989.
- José Pierre, « André Breton et le poème-objet », in *L'Objet au défi*, études réunies par Jacqueline Chénieux-Gendron et Marie-Claire Dumas, P.U.F., © 1987. « Champs des activités surréalistes », C.O.L.I.A.R.T.C.O., CNRS, p. 131 à 143 / José Pierre, « André Breton et le poème-objet », in *L'Objet au défi*, essays collected by Jacqueline Chénieux-Gendron and Marie-Claire Dumas, P.U.F., 1987. « Champs des activités surréalistes », C.O.L.I.A.R.T.C.O., CNRS, p. 131-143.
- À cet égard, rappelons qu'au Moyen Âge, les sculptures sur les portails des églises permettaient de « lire » des épisodes de la vie de Jésus ou de l'Ancien Testament, la sculpture remplaçant l'écriture auprès de la majorité des fidèles qui était alors illettrée / In this respect, the sculpture on the doorways to churches in the Middle Ages enabled the faithful to "read" the stories of Jesus or the Old Testament, replacing writing for the majority of them who were illiterate.
- Vanessa Morisset, *Dossiers pédagogiques/Collections du Musée : Art conceptuel*, Paris, Centre Georges Pompidou, p. 6-7. www.cnac-gp.fr/education/ressources/ENS-ArtConcept/ENS-ArtConcept.htm
- Matthew Teitelbaum, *The Art of Betty Goodwin*, p.35 (notre traduction). Cf. www.collectionscanada.ca/femmes/002026-511-f.html
- Cf. www.mbam.qc.ca/fr/activites/enseignants/sousdossier
- Wim Delvoe, « Survivre au-delà du cordon sanitaire de l'art », entretien avec/interview with Christine Jamart, *Dits*, n°1, septembre/September 2002, p. 62-71.
- Jean-Michel Ribettes, « Wim Delvoe », *L'art au tournant de l'an 2000*, Cologne, © 1999 Benedikt Taschen Verlag GMBH, p. 115.
- Le Monde*, édition du 26.08.05.
- Susanne Titz, « Tracey Emin », *L'art au tournant de l'an 2000*, op. cit., p. 146.
- Notre traduction. Melanie McGrath, *Tate Magazine*, vol. 1. www.tate.org.uk/magazine/issue1/something.htm. Rappelons que l'artiste est également écrivaine, auteure du livre *Exploration of the soul*, 1994 / Melanie McGrath, *Tate Magazine*, Issue 1. www.tate.org.uk/magazine/issue1/something.htm. The artist is also a writer, author of the book *Exploration of the Soul*, 1994.
- Astrid Wege, « Renée Green », *L'art au tournant de l'an 2000*, op. cit., p. 194.
- Elvan Zabunyan, « Renée Green (des)orientations », *Le journal du CNP*, n° 14, 07-27 août 2001.
- Entrevue de Miriam Rosen avec l'artiste réalisée lors de la présentation de l'exposition à la Galerie Yvon Lambert à Paris en 1999. www.synesthesie.com/kruger/index.htm / The artist interviewed by Miriam Rosen during an exhibition at Galerie Yvon Lambert in Paris in 1999. www.synesthesie.com/kruger/index.htm
- Gilles Godmer (avec la collaboration de/in collaboration with Nathalie de Blois), catalogue de l'exposition *L'envers des apparences*, Musée d'art contemporain de Montréal, 2005, p. 46.
- Notre traduction. Ann Danilevich, « In Review », *Canadian Art*, vol. 23, n° 3, été/Summer 2006, p. 102.
- Notre traduction. Brian McAvra, « Reading in public. A Conversation with Shane Cullen », *Sculpture*, vol. 25, n° 5, juin 2006, p. 37.
- www.thevacuum.org.uk / Cameron, Deborah. *Feminism & Linguistic Theory*, Second Edition, New York: Palgrave, 1992 (1985). www.thevacuum.org.uk
- Dictionnaire de l'art moderne et contemporain*, Éditions Hazan, Paris, 1992, p. 62.
- Patricia Brignone. Publié le 07-05-2004 sur le site www.mouvement.net / Patricia Brignone, published 07/05/2004 on www.mouvement.net
- Sylvie Rousselle-Tellier : www.paris-art.com/lieu_detail-1408.html
- Catalogue *Erik Dietman : Éloge de l'envie*, MAMAC, Galerie contemporaine, 2001, Édition Nice Musée.
- « Erik Dietman, Entretien avec Bernard Lamarche-Vadel », catalogue de l'exposition *Réflexions sur la sculpture moderne*, La Criée, Hall d'art contemporain, Rennes, 1986.
- Extrait du texte rédigé lors de l'exposition de l'artiste à la Galerie Papillon Claudine, Paris, 2005. Voir : www.paris-art.com/artiste_detail-2542-dietman.html / Excerpt from a text written for the artist's exhibition at Galerie Papillon Claudine, Paris, 2005. See www.paris-art.com/artiste_detail-2542-dietman.html
- Catalogue « Lawrence Weiner – sculpture », ARC, Paris, 1985, *Beaux-Arts*, n° 65, Paris, 1989.
- L'inscription reprend la sentence du général Giap en italien : « Se il nemico si concentra perde terreno, se si disperde perde forza » (Si l'ennemi se concentre il perd du terrain, et si l'ennemi se disperse, il perd sa force) / The inscription is a sentence in Italian by General Giap: "Se il nemico si concentra perde terreno, se si disperde perde forza" (If the enemy is concentrated, it loses ground, and if it is dispersed it loses strength).
- Anne Blayo, *Le néon dans l'art contemporain. Obscure clarté*, Paris, L'Harmattan, 2005, p.37.
- Françoise Ducros, *Mario Merz*, Paris, Flammarion, 1999, p. 27. Cité dans/quoted in Anne Blayo, *ibid*.
- Vincent Labaume, « Êtes-vous romaine ou italique », Christine van Assche (dir.), *Bruce Nauman*, cat. exp., Centre Georges Pompidou, décembre 1997 – mars 1998, Paris, éditions du Centre Pompidou, 1997, p. 44. À titre d'exemple, l'installation *One Hundred Live and Die* (Cent vis et meurs) de 1984 « est un mur-enseigne, dans une salle noire, imposant, d'environ 3 m x 3 m x 30 sur 50 cm d'épaisseur, comportant cent messages composés de trois mots alternativement terminés par Die (meurs), Live (vis), répartis sur quatre colonnes de néons multicolores doublés. Les messages scintillent selon un programme distributif aléatoire. Chaque message a son contraire dans la colonne voisine », *ibid*, p. 48 / Vincent Labaume, "Êtes-vous romaine ou italique," Christine van Assche, ed., *Bruce Nauman*, exhibition catalogue, Centre Georges Pompidou, December 1997-March 1998, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1997, p.44. As an example, *One Hundred Live and Die*, 1984, "is an imposing wall sign of about 3m x 3m x 30 or 50cm deep installed in a darkened room. It has one hundred messages made up of three words alternately ending with Live or Die placed in four multicoloured neon columns. The messages twinkle randomly, according to a distributive program, each one having its opposite on a nearby column," *ibid*, p. 48.
- Voir/see www.articule.org/rectra.html
- Communiqué de presse/Press release, Le Lobe, Chicoutimi.
- ibid*.
- Stephen Andrews, Robert Bean, Michelle Gay, Vid Ingelevics, Carol Laing, Yam Lau, Michael Maranda, Lorna Mills, Cheryl Sourkes.
- Communiqué reçu par courriel, le 7 août 2006 / Press release received by email, August 7, 2006.
- ibid*. Le livre-bouteille – et les écrits connexes qu'il a générés – sera éventuellement exposé à *The Box*, avant d'être jeté dans la Seine lors de la commémoration de la mort de Celan, avec les documents scellés à l'intérieur, comme ce poème signé Andy Payne / At some point in the future the glass book, together with the works generated by it, will be exhibited at *The Box*. It is intended that on the anniversary of Celan's death the glass book will be released into the Seine with the contributions sealed within it. Below is a poem by Andy Payne written for this project:
Her(e)
Out here is the one who listens,
Whose stars can still recite
Pain's Valentine to becoming things,
But whose lapsed eyes frame an older light,
The milk whose shadow brushed these human bones,
Out here is the one who listens,
Whose memory is an almanac of falling dust,
And whose word for plenty is a necklace of vowels,
Hung from the patience of which
Each speaking thing will die.
Out here is the one who listens,
Whose yes withdrawn ignites the poet's tongue,
She wears a pale slip made of ruined tears
And hums more softly than the wheels of sleep.
Breaking your breath in her mouth like bread
- ibid*.
- Cf. www.dare-dare.org
- Médéric Boudreault, communiqué de presse/press release, Dare-dare, centre de diffusion d'art multidisciplinaire de Montréal, juillet/July 2006.
- Nicole Lacroix Thibault, Javiera Ovalle Sazie, Bjarle Avila Vega, Ana Leyton, Beatriz Valdebenito, Magdalena Palacios, Jean Luc Arseneau, Rafael Sotolichio, Adrian Sepulveda, Raymond Furlotte et Sergio Gutierrez.
- Extrait du carton d'invitation / From the invitation.
- Extrait de la brochure publiée par le / From the brochure published by McMaster Museum of Art, automne 2006, s.p. Notre traduction.
- Communiqué/Press release, Galerie Occurrence. Voir/See: www.elodiepong.net